

ИКОНА И ЖИТИЕ
ЖИТИЕ КАК "СЛОВЕСНАЯ ИКОНА"

Валерий Лепяхин
/Сегед/

Говоря об "иконе" вообще, мы имеем в виду иконы эпохи расцвета иконописания /а их было несколько/, имеем в виду икону как органическое единство богословской идеи и ее художественного воплощения, икону наиболее полно соответствующую своему назначению — быть "умозрением в красках" /Е. Трубецкой/, быть окном в мир невидимый, "духовным видением" /П. Флоренский/, будь то новгородская икона XII—XIII веков, московская XIV—XV веков или византийская эпохи "палеологовского Ренессанса". В том же смысле мы употребляем и слово "житие": речь идет об агиографии времен расцвета жанра, осознавшего себя как жанр, сформировавшего и канонизовавшего свою внутреннюю структуру и, не выходя за подвижные рамки агиографического канона, создавшего высокохудожественные произведения, наиболее полно отвечающие своим вероучительным, вероисповедным и морально-практическим целям, — произведения, которые вместе с тем до сих пор не потеряли своей чисто эстетической ценности, будь то жития домонгольского периода, жития в меру "изукрашенные плетением словес" времен Епифания Премудрого или даже северные жития XVII века; то есть мы имеем в виду "идеальную икону" и "идеальное житие".

Агиографию и иконопись можно сопоставлять в двух планах: а/ с точки зрения параллелизма тех целей, которые они перед собой ставят, средств, используемых для достижения этих целей и б/ с точки зрения взаимовлияния друг на друга жития и иконы, житийной литературы вообще и иконописи в процессе исторического развития церковного искусства.

Параллелизм целей и средств агиографического жанра в литературе и "персонального жанра" /Г. К. Вагнер/ в иконописи — факт, лежащий на поверхности /на него указывал еще В. О. Ключевский, а в наше время Д. С. Лихачев/. Наличие этой проблемы становится особенно бесспорной и заслуживающей особого внимания, если обратиться к вопросу об иконографическом и житийном канонах, которые оказываются сопоставимыми по своим общим принципам. В. В. Бычков пишет, что иконографический канон в византийском искусстве "брал на себя всю нагрузку описательного религиозного текста. Иконографическая схема в этом плане практически была тождественна буквальному значению текста" /4, с. 146/, то же самое можно сказать и о древнерусском искусстве. Но тут необходимо сделать одно важное дополнение: в той мере, в какой иконографический канон брал на себя функцию религиозного текста, в той же мере житие стремилось к иконографичности, тяготело к оформлению себя как "словесной иконы".

В исследовательской литературе о житиях и иконах канон до сих пор чаще всего интерпретируется как система жестких, неподвижных правил, внешних по отношению к собственному художественному творчеству. Но отметим, во-первых, что всякое искусство в большей или меньшей мере канонично. Свободный от канона Пушкин, написав одну строфу, получившую позже название "онегинской", придерживался ее затем как канона, но читатель видит, как легко "дышит" поэт в этом им самим созданном каноне. Во-вторых, канон не "спускается сверху", как голая, пустая схема или форма, которую необходимо наполнить, а разрабатывается /иногда в течение столетий/ на живом конкретном материале — будь то жития святых или их иконописные изображения. В-третьих, как формируется, так и усваивается канон также не схематично, а синтетически, как содержательная форма. Иконографический канон — это не лицевые подлинники; последние служили лишь справочниками и по отношению к канону представляли собой

нечто внешнее. Так же и житийный канон усваивался не по учебникам агиографии, каковых не существовало, а путем чтения лучших образцов житийной литературы. Схематические принципы, по которым составлялись жития — это плод поздней научной абстракции, результат исследовательской работы ученых XIX—XX веков. Также и лицевые подлинники имеют более позднее происхождение по отношению к иконе и скорее не предписывают иконописной практике, а закрепляют уже найденные в ней и апробированные соборным церковным сознанием и временем формы.

Важнейшей предпосылкой работы художника в данной канонической форме является интериоризация канона. И поскольку насильственная интериоризация невозможна, то отпадает и проблема канона как оков для художника. Канон становится творческим стимулом, начинает помогать, а не мешать художнику, когда он претворяется во внутренний канон. Внутреннее чувство канона — это уверенность, основанное на опыте убеждение, что лучше или по-другому и именно об этом — невозможно сказать, написать, в иконописи — изобразить.

Канон — это содержательная форма. И в этом легко убедиться. Если нарушим агиографический канон, то получится рассказ, повесть, биография или даже сказка, но не будет главного: жития. Если нарушим иконографический канон, то будет портрет или картина, но не будет иконы. История искусства свидетельствует именно о том, как проявления свободной творческой воли художника, выражавшиеся прежде всего в нарушении средневековых канонов, формировали современную литературу и современную живопись. В истории русской живописи есть даже промежуточный этап: икона — парсуна — портрет. Оставаясь же в рамках житийной литературы или иконописи художник сознавал, что нарушение канона возможно лишь в одном единственном случае: если новшество совершенствует канон, поднимает его на новую высоту, делает более наглядной, легко "читаемой", не принижая ее, идею произве-

дения. Уместно здесь в качестве примера привести иконографию знаменитой иконы прп. Андрея Рублева "Троица", которая, с одной стороны, явилась открытием в области канонической формы данного сюжета, данной темы, данной богословской идеи и, вместе с тем, — новым каноном /по постановлению "Стоглава"/.

Нельзя не обратить внимания на то, что лучшие с эстетической, художественной стороны произведения иконописи всегда /возможно, за редким исключением/ наиболее совершенны в богословском отношении и точны в соблюдении иконографического канона. Так же и жития: лучшие их образцы — всегда каноничны. Лишь в период заката житийного жанра, когда агиограф теряет чувство внутреннего канона, житие превращается либо в повествовательную литературу, либо официозную, в которой господствует уже внешний канон, а внутренняя холодность рассказчика и схематизм рассказа вынужденно прикрывается либо рассудочным богословствованием, "рассуждениями по поводу", либо натужным красноречием и бесконечным "плетением словес". Само по себе "плетение словес" не противопоставимо агиографии, о чем свидетельствует творчество и самого Епифания Премудрого, но лишь до тех пор, пока оно не превращается в самоцель и не начинает "работать" против житийного канона. Так же и внесение в житие исторических, бытовых реалий и фактов уместно в определенной мере и лишь до тех пор, пока житие не начинает превращаться в бытовую повесть. Так же и в иконе: использование новых художественных приемов, совершенствование техники иконописания допустимы до тех пор, пока икона не сближается с портретом. Здесь начинается эклектика. "Идеальное житие", "идеальная икона" постепенно разрушаются, распадается сам жанр, порождая из себя уже секуляризованное, светское, т. е. принципиально иное /не только по форме, но, главное, по мировоззрению и внутреннему содержанию/ искусство.

Начиная, пожалуй, с В. О. Ключевского /8, с. 358/ в литературе о житиях стали уже "дежурными" упреки, адресованные этому жанру, упреки прежде всего в шаблонности, в клишированности житийных рассказов как с точки зрения сюжета, так в определенной мере и языка, в повторяемости основных биографических данных разных святых, в неизменном воспроизведении главных ситуаций и положений, в которых описывается жизнь святого и его подвиги. Но эти упреки, бытующие и сегодня, основаны в немалой мере на недоразумении. Агиографический канон обуславливает иконичность жития, его способность быть "словесной иконой" святого. Неправоммерно упрекать житие в том, что оно... житие, что оно последовательно подчиняет себя законам жанра. /Эти упреки возникают лишь в том случае, если исследователь ставит перед собой задачи чисто внешние по отношению к содержанию и функциям жития — тогда житийный канон действительно становится досадной помехой для ученого./

Отметим такой явный, но не учитывающийся при анализе житий факт, как житийное восприятие Евангелия: для агиографа Евангелие не только важнейшая часть Священного Писания, в которой излагается христианское учение, но, очевидно, и описание жизненного пути самого родоначальника христианства и, следовательно, Евангелие — это и Первожитие, которое может и должно послужить источником и образцом для житий святых, последовавших в своей жизни за Учителем. Как и в Евангелии, во многих житиях жизнеописание святого нередко начинается с пророчества о рождении младенца, как например, в житиях свт. Петра Московского или свт. Стефана Пермского /евангельский прообраз — Благовещение/. Встречается в житиях взывание младенца во чреве матери и даже его крик, как в житии прп. Сергия Радонежского /евангельский прообраз — встреча Марии и Елизаветы/. Затем следует рождение святого и связанные с ним

Такая повторяемость как выражение соборности наблюдается и в иконописи. Вполне очевидно, что все святые, как бы они ни отличались друг от друга в действительности чисто внешне, несут в себе общие черты святости. Принадлежность к "лику святых" накладывает на лицо святого определенные соборные черты: лицо превращается в лик; портрет /если таковой существовал/ — в икону. Как жития — это варианты одного Первожития — Евангелия, так иконы святых — это как бы списки одной Первоиконы — Христа. Апостол Павел в одном из посланий называет Иисуса Христа образом /в греческом оригинале — εἰκών/ Бога невидимого /Кол. 1:15/. Человек, приближаясь к святости, приближаясь к Христу, выявляет, просветляет в себе образ /εἰκών/ Божий, по которому создан /Быт. 1:26/, т. е. образ Христов. Поэтому каждый святой становится похож на Христа и внешне, — таково православное предание, пронесенное сквозь тысячелетия /17, с. 160-161/. Соборность лика носит онтологический характер. В молитве "Отче наш", которую Христос дал ученикам, обращение идет от первого лица множественного числа. Верующие обращаются к Богу как братья к единому Отцу. Братство это онтологическое, а не метафорическое. Как братья по крови походят друг на друга, так и духовные братья по Отцу Небесному в своих сущностных чертах, как образы единого Первообраза, возможно незаметно для поверхностного взгляда, похожи друг на друга, что особенно ярко и наглядно проявляется в святых и что стремятся выявить своими специфическими средствами как икона так и житие.

Соборность иконописного лика святого подчеркивается строгой типологией его важнейших черт: формой и длиной бороды, высотой лба, длиной и цветом волос и т. п. Первое самое непосредственное впечатление от иконы должно вызывать несомненную веру — перед нами святой. Все временное, исто-

рическое, бытовое, физиологическое по мере возможностей иконописного /а в житии словесного/ искусства приглушено или убрано совсем, чтобы с тем большей полнотой выявить в человеке его духовную сущность, его трансцендентное призвание, которое соборно.

Но вместе с тем соборное начало, играющее в иконе и житии столь важную роль, не подавляет начало индивидуальное. И в житии, и в иконе мы всегда найдем некоторые черты, характерные именно для этого святого. Они проявляются в специфике его подвигов, всего жизненного пути, в обстоятельствах, сопутствующих творимым им "соборным" чудесам. Так же и на иконах: после первого чувства — "перед нами святой", можно чаще всего без надписи узнать самого святого. Как бы ни были непохожи друг на друга образы святого Николая Чудотворца, созданные в течение веков, в них есть некоторые общие черты, позволяющие безошибочно узнать его даже на самой примитивной иконе. И обратное: как бы ни были похожи друг на друга иконописные лики прпп. Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Дмитрия Прилуцкого /и некоторых других из плеяды Сергиевых учеников/ можно, даже имея небольшой опыт, отличить их друг от друга, несмотря на исключительное сходство их образов на отдельных иконах. Следовательно, важнейшей чертой иконы и жития, как "словесной иконы", является их соборно-индивидуальный характер.

Икона — не портрет святого, а его образ, создаваемый для молитвенного обращения к нему и почитания его. И житие — не биография, а агиография /"святопись"/, которая дает не фактологические и историко-биографические сведения, но, во-первых, творит художественный документ, удостоверяющий /так же как икона/ святость изображенного; во-вторых, дает образец или пример для подражания /ведь подражание, следование Христу — одна из целей всей христианской жизни/; в-третьих, указывает /через каноничность и повторяемость/ основные вехи, ступени в личной духовной

жизни, вехи, выделенные на основе религиозного опыта целого сонма святых; в-четвертых, житие стремится дать читателю или слушателю эмоциональный заряд подражания, вызвать, возбудить молитву к святому, перевести восхищение личностью и подвигом святого из области "мечтательной" — в практическую, деятельную область.

В этом аспекте цели и функции иконы и жития особенно наглядно совпадают. Д. С. Лихачев отмечает, что "литературное произведение /в Древней Руси — В. Л./ живет идеальной и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не "воспроизводит" в своем чтении это произведение, он лишь "участвует" в чтении, как участвует молящийся в богослужении..." /11, с. 93/. Житие воспринималось в древнерусском сознании как словесная икона святого. Жития многократно перечитывались и существовали в сознании "как единое, наперед известное целое" /там же, с. 93/, т. е. охватывались в целом, как икона, как священная реальность, предназначенная для почитания, молитвы, подражания. Отношение к иконе и житию — идентично.

Наиболее тесно икона и житие соприкасаются в житийной иконе, которая является попыткой изобразительного синтеза иконы и жития. Иконопись — искусство преимущественно пространственное, в своем персональном жанре оно дает образ святого вне конкретного исторического времени и вне времени вообще. Житие как искусство словесное и преимущественно временное /хотя художественное пространство в отдельных произведениях играет большую роль/ дает образ святого именно во времени. Конечно, надо оговориться, что пространство и время в иконе и в житии это художественное пространство и время, они носят особый, условный характер. Если прямая перспектива дает нам возможность изобразить, перенести на плоскость физическое трехмерное пространство, и пространство картины является как бы продолжением физического пространства видимого мира; границей между которыми служит край холста или рама, то обратная перспектива стремится

всеми средствами отделить пространство иконы от физического пространства: у края иконы начинается другое пространство. Плоскостная манера письма дает чувство пространственной ирреальности; святой, изображенный на иконе, находится явно вне физического пространства и в то же время в пространстве, но другого типа — как бы двухмерном или же в другом модусе видимого пространства. Такой прием необходим иконописцу, чтобы засвидетельствовать перед зрителем святость изображенного, который пребывает в Царстве Божием, а оно принципиально отличается от "мира сего" именно тем, что в нем царит вечность, т. е. вневременность, в которой теряют свой смысл и пространственные параметры. Поэтому время и пространство иконы — это особое время и особое пространство, но именно поэтому и возможен их синтез. В центре иконы в среднике изображается святой, на полях иконы в клеймах — сцены из его жития. Эти сцены также как в житии "выхвачены" иконописцем из потока времени и являются лишь наиболее важными вехами, отмечающий житийный путь святого — рождение, детство, пострижение или рукоположение, чудеса, кончину. Они скомпонованы на иконе не столько по принципу развертывания действия во времени, сколько по принципу допольнительного свидетельства о святости изображенного, причем это свидетельство в определенной мере излишне, поскольку фигура святого в среднике может служить самостоятельной иконой и без клейм ее окружающих. И. А. Кочетков отметил, что до XVI века система расположения клейм совсем не предполагает однонаправленность времени, хронологическую последовательность "чтения" клейм, — "каждое клеймо мыслится как самостоятельное и сиюминутное событие", — пишет он /10, с. 237, см. также с. 232, 234/. Таким образом, вечность, царившая в среднике иконы, только подчеркивалась системой одновременно воспринимавшихся /зрительно/ клейм на полях иконы. На более поздних иконах /как и в более

поздних житиях/ явно проступает последовательность и хронология событий, выражающаяся /как, например, в миниатюрах/ прежде всего в повествовательности изображения событий; тем самым линейное время системы клейм вносит диссонанс во вневременность, вечность, царящие в среднике. Житийная же икона эпохи расцвета иконописи предполагает единовременное и синтетическое восприятие как событий, изображенных на клеймах, так и всей иконы. В нем можно выделить три этапа. Первый — чисто зрительное восприятие иконы в целом как средника с обрамляющими его клеймами. Второй — поочередное обращение к различным клеймам, причем изображение каждого отдельного клейма воспринимается вполне самостоятельно, независимо от других /предыдущих или последующих/, как маленькой "иконы в иконе". Третий — заключительный синтез житийного образа святого, происходящий опять не как увязывание воедино разновременных событий, а единовременный акт вневременного плана.

Внесение времени в вечность начиная с XVI века можно наблюдать не только в житийной иконе, но и в житии. Особое внимание поздних агиографов к деталям биографии святого, к его окружению — социальному, бытовому, географическому, — вносит описательность и последовательность в рассказ, вносит время в вечность и эклектически сближает "словесную икону" со словесным портретом, вечность со временем, житие с бытовой повестью.

При сопоставлении житийного и иконописного канонов можно найти еще некоторые черты, сближающие их. И в житии, и в иконе нет тени. В житии нет теней в переносном смысле: нет отрицательных черт в образе святого /во всяком случае после его обращения к Христу/. Их нет в житии не потому, чтобы их не было в действительности; они были, но святой победил их, тем самым отодвинул их в небытие. Святость рассеяла, отодвинула во тьму все злое и все отрицательное. "Спасенные будут ходить во свете", — пишет апос-

тол Иоанн /Откр. XXI, 24/. Это свет нетварный, явленный Христом на Фаворе, в котором нет "никакой тьмы" / свет, который не дает тени, поэтому как в житии нет отрицательного в герое, так в иконе нет тени. К элементам канона надо отнести и определенный набор красок в иконе, их соотношение в одеждах святых, отсутствие оттенков, работа преимущественно локальным цветом. В житии же этот прием воспроизводится употреблением строго отобранной лексики и повторяющихся грамматических конструкций. Графический канон в иконописи определяет композицию иконы, житие также использует устоявшуюся композиционную форму.

Наконец, надо отметить еще одну черту во взаимосвязи жития и иконы — это появление икон, в среднике которых помещается список /копия/ какой-либо чудотворной иконы, а в клеймах рассказывается, изображается история иконы и чудеса ею творившиеся. Так например, икона Тихвинской Богоматери, очень почитавшаяся в Древней Руси, вызвала к жизни "Сказание о чудесах иконы Тихвинской Богоматери", т. е. своеобразное "житие иконы", а оно в свою очередь стало литературным источником для написания иконы с клеймами чудес, своеобразной "иконы об иконе". Встречаются подобные иконы Владимирской Богоматери и другие. Этот пример, особенно наглядно свидетельствует о тесной взаимосвязи жития и иконы. При чем, если влияние иконы и самого иконописного принципа на формирование и функционирование жития как "словесной иконы" было определяющим и носило мировоззренческий, принципиальный характер /по иконописному принципу были отобраны и организованы как содержание, так и структура жития/, то обратное и более позднее влияние жития на икону несло в себе тенденцию разложения иконописи как специфического вида искусства. Эти тенденции, появившиеся внутри житийного жанра и разрушавшие житие как "словесную икону", сыграли определенную роль и в упадке собственно иконописного искусства, его эволюции через ряд промежуточных форм к живописи.

Литература

- 1 С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- 2 В. П. Андрианова-Перетц. Задачи изучения "агиографического стиля" Древней Руси. - ТОДРЛ, т. XX, М.-Л., 1964.
- 3 Б. И. Берман. Читатель жития /Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия/. "Художественный язык средневековья" М., 1982.
- 4 В. В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977.
- 5 Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1938.
- 6 Л. А. Дмитриев. Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII-XVII вв. Л., 1973.
- 7 И. П. Еремин. Лекции по древней русской литературе. Л., 1968.
- 8 В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.
- 9 И. А. Кочетков. Иконописец как иллюстратор жития. - ТОДРЛ, XXXVI, Л., 1981.
- 10 И. А. Кочетков. Категория времени в житии и житийной иконе. - "Слово о полку Игореве" Памятники литературы и искусства XI-XVIII веков. М., 1978.
- 11 Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- 12 Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
- 13 А. Опульский. Жития святых в творчестве русских писателей XIX века. - "Russian Language Journal", Michigan, 1986.
- 14 А. Н. Робинсон. Жития святых. - "Краткая литературная энциклопедия", т. 2, М., 1964.
- 15 Савелий Сендерович. Опыт теоретического введения в сравнительное изучение агиографии. - "American contributions to the tenth international congress of slavists. Literature." Sofia, 1988.
- 16 Э. С. Смирнова. Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI в. - ТОДРЛ, XVI, М.-Л., 1960.
- 17 Софроний, Иеромонах. Старец Силуан. Париж, 1952.

- 18 О. В. Творогов. О взаимодействии литературы и живописи в Древней Руси. - "Русская литература", 1981, № 4.
- 19 Б. А. Успенский. Прологомена к теме: "Семиотика иконы". - "Россия. Russia", Torino, 1976.
- 20 Г. П. Федотов. Святые Древней Руси. Париж, 1985.
- 21 П. Флоренский. Эмпирея и Эмпирия. - "Богословские труды", № 27, М., 1986.